

Paprašarovski, Marija

Diversité sexuelle et dignité de l'homme dans la dramaturgie québécoise contemporaine

In: *Variations on community: the Canadian space*. Otrisalová, Lucia (editor); Martonyi, Éva (editor). 1st edition Brno: Masaryk University, 2013, pp. 257-265

ISBN 978-80-210-6404-1

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.81418>

Access Date: 22. 03. 2025

Version: 20250212

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Marija Paprašarovski

Université de Zagreb, Croatie

Diversité sexuelle et dignité de l'homme dans la dramaturgie québécoise contemporaine

Résumé

Le sujet de notre article s'inscrit dans la thématique de l'expression homosexuelle masculine sur la scène québécoise. À travers une analyse confrontant plusieurs textes dramatiques, notre étude vise surtout à contribuer à la réflexion sur la métamorphose héroïque du personnage qui refuse de se concevoir comme un simple être humain. Enfin, nous poserons la question de savoir comment cette vision des rapports humains reflète l'esprit actuel de la société québécoise.

Abstract

This paper discusses several contemporary plays dealing with the subject of homosexuality. Its main aim is to analyze the self-transformation of the hero who refuses to accept himself as a simple human being. Finally, it considers how this kind of human relationship reflects today's Quebec society.

Le sujet de notre article s'inscrit dans la thématique de l'expression homosexuelle masculine sur la scène québécoise. Notre intérêt portera particulièrement sur deux textes dramatiques *Les Feluettes ou la répétition d'un drame romantique* de Michel Marc Bouchard et *Being at home with Claude* de René-Daniel Dubois dont nous ferons une lecture comparée afin de montrer comment l'amour et la passion entre les hommes s'exprimaient dans un milieu répressif. D'abord, en soulignant les ruptures profondes avec les traditions sociales et théâtrales qui ont marqué la société québécoise à la fin du XX^e siècle, nous verrons comment se réalisent les rêves de fuite hors d'un monde bourgeois souillé. Il s'agit de saisir comment ces aspirations se traduisent sur le plan textuel et scénique car, à la différence des personnages homosexuels de Michel Tremblay, ces jeunes amoureux disent directement ce qu'ils ressentent, se mettant à nu pour exalter la passion des garçons (Bouchard) et déchirant le voile de la pudeur pour exposer un corps jouissant (Dubois). Dans la suite, nous nous centrerons sur la métamorphose du personnage qui refuse de se concevoir comme un simple être humain pour aspirer au sublime. Enfin, nous poserons la question de savoir ce qui reste aujourd'hui de ce sujet très à la mode dans les années 1980. On ne s'étonnera pas de constater que les écritures scéniques et autres ont largement contribué à vulgariser cette vision des rapports humains située dans une perspective d'affrontement avec la morale bourgeoise. Transformées au point de perdre leur caractère transgressif et inventif, les œuvres d'art à thématique homosexuelle sont bien



présentes aujourd'hui et reflètent l'esprit actuel de la société. En faisant référence à la pièce *Faire des enfants* d'Éric Noël, grand succès théâtral en 2011, notre intention sera de mettre ici en évidence la différence entre deux époques, celle des années 1980 et la nôtre, tant sur le plan esthétique que sociologique.

Territoires intimes

Les pièces de Bouchard et de Dubois ont marqué la décennie des années 1980¹ au cours de laquelle les questions sociales et politiques n'intéressent plus les gens de théâtre comme c'était le cas dans le théâtre engagé des années 1970. Si les écrivains dramatiques se tournent vers des préoccupations de nature personnelle et des angoisses individuelles, c'est sans doute pour se détourner du répertoire national inspiré par le combat pour l'indépendance qui, à cette époque-là, est bien celui d'une cause perdue. Pour les historiens du théâtre « la dramaturgie québécoise des années 70 a coïncidé avec la Révolution tranquille et le regard de la société québécoise sur elle-même marquant ainsi une étape indispensable à la quête de son identité » tandis que celle de la décennie suivante s'ouvre au monde « afin de s'approprier un héritage appartenant non à une société particulière mais à l'humanité » (Hébert et Perelli-Contos 72). Nous croyons aussi que sur le plan esthétique du moins cette dramaturgie a toujours été à l'écoute de ce qui se passe ailleurs et que la question nationale était mise en scène selon les modèles de l'expression théâtrale pratiquée dans le monde occidental de l'époque (création collective et théâtre engagé, par exemple). Or, la crise idéologique, pourtant bien réelle, n'a pas pu provoquer une rupture radicale au niveau esthétique sans que cette rupture, ou plutôt cette mutation, ne se fasse sentir dans l'air du temps : autrement dit, une tendance artistique plus générale visant à explorer des territoires intimes battait déjà son plein dans le monde occidental au début des années 1980, menant au dévoilement total du sujet, à son dénuement le plus impudique. Il suffit, pour ne pas s'éloigner de l'univers francophone, de mentionner l'influence d'Hervé Guibert qui est allé au bout de la révélation de soi à l'époque où l'éclairage médiatique du sida favorisait l'expression des artistes sur leur sexualité. On comprend qu'ait pu naître et se développer une autre dramaturgie québécoise dans ce contexte. Cependant, ces écritures intimes ne sont pas tellement éloignées du monde réel : bien au contraire, comme nous le verrons plus tard, elles n'ont pas effacé le social de l'ordre du jour. Cela se voit surtout dans leurs sujets de préoccupation tels que la remise en question de la famille traditionnelle et du couple hétérosexuel. Dans une perspective plus large, comme l'indiquent Jean Cléo Godin et Dominique Lafon (201), la mise en place d'un nouveau modèle sexuel souligne cette « crise idéologique qui frappe la collectivité québécoise moins en quête d'identité que d'un système de valeurs ». Si l'un des thèmes récurrents du théâtre québécois des années 1980 est, certes, l'homosexualité, c'est que les dramaturges de cette époque-là souhaitent avant tout faire tomber les tabous une fois pour toutes. Les textes de Dubois et de Bouchard confrontent des êtres passionnés avec une société qui les perçoit comme dérangeants, car déviants de ce qui est

1) *Being at home with Claude* a été créée en 1985 au Théâtre de Quat'sous et *Les Feluettes ou la Répétition d'un drame romantique* en 1987 au Théâtre Petit à Petit.

considéré comme la normalité. Toutefois, la prise de position de ces auteurs se fait implicitement par le biais d'un drame associant l'homosexualité à un crime passionnel, ce qui atténue dans une certaine mesure ce comportement gênant parce que la passion amoureuse qui fait perdre le contrôle de soi-même dans des situations extrêmes n'est pas uniquement réservée aux homosexuels. Par ailleurs, le meurtre passionnel suscite dans l'opinion publique de vives émotions, qui vont de la condamnation jusqu'à la compassion. Comme « il ne s'agit donc pas, aux yeux des gens, d'un homicide banal ... une identification au criminel se produit, ce qui lui permet de jouir d'une secrète bienveillance » (Toure 8). Ainsi, mis en scène sous les traits d'un type de criminel passionnel, l'homosexuel se fait, semble-t-il, accepter plus facilement dans une société proclamant le droit à la différence tout en craignant une propagation trop étendue de cette idée, surtout lorsqu'il s'agit de questions trop osées. En suggérant plutôt qu'en montrant, ces deux pièces traduisent aussi une volonté d'atténuer la peur de l'Autre même si du point de vue du personnage, de ce que l'on appelle la focalisation interne, il n'y a, comme nous le verrons, qu'une volonté de se considérer comme appartenant à un autre monde, supérieur et sublime.

Aussi les deux pièces sont-elles fondées sur une conception de l'amour selon laquelle l'entité couple prévaut parce que les amoureux se veulent seuls au monde, ce qui est traité comme un phénomène typique pour les délits de ce genre (cf. Toure 2–3). Le drame des *Feluettes* se déroule dans une petite ville du Lac-Saint-Jean à une époque où la sexualité était cachée et l'homosexualité carrément réprimée. Simon est amoureux du jeune comte Vallier de Tilly, un aristocrate français ruiné, venu s'exiler avec sa mère à Roberval, en 1912. Ne pouvant assumer librement leur relation amoureuse face aux regards des autres, Simon et Vallier décident de mourir ensemble en provoquant un incendie, intervient alors Jean Bilodeau, ami de Simon, dont il est également épris, qui sauve ce dernier mais, par jalousie, laisse mourir Vallier. Simon sera condamné pour cette tragédie. Quarante ans plus tard, aidé par ses codétenus, il recrée théâtralement ces événements devant le vrai coupable, devenu évêque, qu'il a appelé dans le but de lui faire avouer les véritables circonstances de la mort violente de son amant. *Being at home with Claude* expose la confession d'un jeune prostitué, Yves, arrêté pour meurtre. Il avouera au policier qui l'interroge avoir tué son amant Claude par excès d'amour, pour que leur relation ne sombre pas dans la banalité du quotidien.

La réflexion sur la difficulté d'aimer et de s'aimer repose surtout sur le fait que « le crime passionnel est très souvent un drame qui se déroule à huis clos, dans l'intimité de la vie privée » (Toure 3). Or, nous avons affaire dans l'une et l'autre pièce à un grand désir d'isolement de la part des jeunes amoureux, ce que le titre *Being at home*, évoquant l'expression anglaise « home sweet home », souligne dès le début. Dans son analyse, portant sur ces deux pièces et leurs transpositions au cinéma, André Loiselle (28–29) indique que le prologue du film *Being at home with Claude*, réalisé en 1992 par Jean Boudin, montre explicitement deux univers opposés : d'une part, les rues chaotiques de Montréal dans lesquelles erre Yves et, de l'autre, le monde intime du chez-soi de Claude. Dans la pièce, cela est d'autant plus accentué que tout se passe à l'époque de la grande Exposition de 1967, ce qui suppose un grand fourmillement de gens dans un espace facilement reconnaissable comme le contraire de l'atmosphère paisible d'un appartement. Ce contraste provoque un malaise chez Yves car il rend impossible et illusoire son désir d'une paisible vie à deux. Ainsi « le meurtre de Claude est relié à ce désir



de claustration at home » (Loiselle 29) pour échapper à un monde extérieur qui le dégoûte : « Savez-vous ce que c'est, baiser avec un bonhomme haut d'même pis large de même. ... Qui s'jette su vous comme un tig'. Qui souffle. Qui pousse. ... Qui en veut pluss » (Dubois 106). Par contre, ce qui se passe à l'intérieur de son territoire intime est lié au désir d'un amour fusionnel : « Ensemble. Pas moi, pas lui, nous deux » (Dubois 105) et à la subtilité des rapports humains : « ... j'avais jamais pensé que ça durerait. La première fois que j'ai osé y croire, c'est pendant qu'y parlait au téléphone. À cause de sa voix. De ses mains. De sa peau. De ses yeux. » (Dubois 102).

Chez Bouchard également, c'est le titre qui renvoie au domaine de l'intimité car le mot *feluette*, typique de la région du Saguenay-Lac-St-Jean, indique un être sensible, d'apparence délicate et faible. Les deux jeunes amoureux, Simon et Vallier, partagent un même monde intérieur qui s'oppose à celui qui les entoure. Le grenier du collège Saint-Sébastien de Roberval représente un espace clos qui protège leur amour, mais parallèlement c'est leur microcosme qui les réunit avec l'univers cosmique à travers la nature. Les paroles de Simon « Le soleil qui se lève sus le lac ... Ses couleurs, ben, c'est comme si c'était toutes les couleurs des émotions qu'on peut avoir en dedans de nous autres. » reflètent celles de Vallier : « Et le soleil et l'eau, c'est nous. » (Bouchard 117). Même si cette réciprocité des sentiments et le désir d'osmose fait appel à un grand amour romantique, dont la pièce qu'ils répètent, *Le Martyre de Saint Sébastien* de d'Annunzio, leur fournit un modèle parfait, ils sont conscients, tout comme Yves, que cet amour n'est pas possible hors d'un lieu isolé : « Et pourquoi ne pas rester ici, dans ce grenier, où tout a commencé ? (Bouchard 118). Enfermé dans ces territoires intimes, leur amour, comme celui d'Yves et de Claude, a pourtant une capacité d'excès, de libération, car il est à la fois extérieur et supérieur au monde. Si dans ces deux pièces la rencontre entre hommes et femmes est impossible, Claude aurait eu une liaison amoureuse insignifiante avec une femme et, dans *Les Feluettes*, l'amour des femmes est soit malheureux (la comtesse de Tilly), soit perfide et trompeur (LydieAnne) faut-il voir là un « impact du théâtre de Michel Tremblay peuplé de femmes révoltées sans amour pour les hommes » (Fréchette 94) ou cette expression de l'homosexualité devrait-elle être plutôt associée à l'importance et à l'influence des écrits intimes, très en vogue dans les années 1980 ? À travers une subjectivité envahissante « s'appuyant sur le 'connais-toi toi-même' socratique », ces écritures « apparaissent comme un mode d'approche du moi profond » (Hubier 75). L'amour des hommes, tout en étant ici le thème qui nous rappelle « ce qu'il y a d'infiniment diversifié et imprévisible dans l'humanité » (Comte-Sponville 278), est un sujet qui réactive une culture refoulée dans laquelle « l'amour des garçons est aussi l'amour des belles âmes, susceptibles de vertu » (Foucault 288).

Hors de ce monde

Dans les pièces de Bouchard et Dubois, le couple homosexuel aspire au sublime, à l'idéalisation des situations et des sentiments, cherchant à donner une dimension spirituelle ou merveilleuse à la réalité qui est un obstacle à surmonter. Peu doués pour s'intégrer dans la vie pratique, les personnages osent mettre un pied au-delà des limites habituelles en faisant preuve d'une passion débordante. Le goût pour la démesure et le pathétique les rapproche



ainsi des héros antiques et romantiques. D'ailleurs, dans *Les Feluettes* qui a pour sous-titre « La répétition d'un drame romantique », les collégiens préparent, comme nous l'avons déjà mentionné, une représentation du *Martyre de St. Sébastien* de d'Annunzio. En outre, en utilisant le procédé du théâtre dans le théâtre et de la mise en abyme, Michel Marc Bouchard présente plusieurs récits appartenant à différents niveaux de réalité (représentation de prisonniers, souvenirs) ainsi qu'à différentes époques : Québec en 1912 et en 1952, le romantisme (la pièce de d'Annunzio), l'Antiquité (l'intrigue de la pièce). Ce faisant, l'auteur brise l'illusion référentielle et en introduit une autre, troublante, pour créer une confusion et une sensation de malaise invitant le spectateur à mieux comprendre l'état d'âme des personnages. De cette manière, la notion de vérité est remise en cause par le fait qu'au théâtre tout est illusion, ce qui rend, en fait, ce drame romantique moins dramatique. Ainsi Simon et Vallier se servent-ils des mots d'amour tirés de la pièce de d'Annunzio pour dire leur amour, non seulement à cause de la présence dans la salle de Mgr Bilodeau, comme le suggère Isabelle Raynauld (168), mais aussi pour donner à leur relation amoureuse une dimension magique liée à l'art. Puis dans une sorte de mariage rituel, après avoir avalé leurs alliances comme symbole de leur union divine, Simon et Vallier répètent les paroles de promesses : « Ast'heure, t'es mon amant, mon homme, mon amour. Seul, unique amour. Le soleil pis le lac sont nos seuls témoins à la vie, à la mort // Tu es mon amant, mon homme, mon amour. Mon ultime amour. À la vie, à la mort. » (Bouchard 120). Isolé du reste du monde, cet amour romantique est pour eux un moyen d'évasion qui les fait fuir le quotidien et le trivial. Leur comportement ressemble celui de l'esthète romantique qui « voulait de moments d'exception, des commencements radicaux, des achèvements irrévocables. Il se faisait un devoir de vivre sans temps mots et d'intensifier le moindre instant » (Galard 66). C'est pourquoi dans *Being at home with Claude*, Yves ne peut pas concilier les moments privilégiés passés dans l'extase d'un amour fusionnel avec l'exigence du monde extérieur : « J'tais en train d'me noyer en lui, avec lui. Pis y'avait l'restant du monde. Le contraire de c'qui était en train de nous arriver. » (Dubois 108). La fusion des contraires, l'un des thèmes romantiques par excellence, n'est évidemment valable que dans le mythe du grand amour, dans la vie réelle il faut « faire l'un pis l'aut' » (ibid) ce qui est insupportable pour une âme romantique : « ça s'pouvait pas qu'on r'trouve c'qui s'passait là, queuqu'menutes par mois, en passant l'rest' du temps à négocier avec tout l'monde » (ibid).

D'un autre côté, la fusion des contraires nous renvoie aussi au mythe antique d'Androgyne ou à la recherche de l'âme sœur. On peut constater que dans les deux pièces les couples en question se caractérisent par l'union de deux personnes dont les différences sautent aux yeux et dont ils sont bien conscients. Vallier qui est hypersensible, beau et raffiné, dit à sa mère au sujet de Simon, présenté comme un jeune animal séduisant : « Nous nous sommes rencontrés un matin d'hiver. ... J'avais froid... pas lui. Le soleil m'aveuglait... pas lui. ... Nous étions si différents... » (Bouchard 114). De même, comme l'a joliment remarqué dans son compte rendu du spectacle Diane Pavlovic (254), « malgré sa misère intellectuelle, Yves avait su répondre à la misère affective de Claude, avait su l'enrichir » tout en s'enrichissant soi-même : « Ça allait de ... soi. J'avais tellement envie d'y faire autant plaisir qu'il venait d'me l'faire. ... Pour la première fois d'ma vie, j'tais sûr que je comprenais comment ça marchait dans la tête de l'aut'. C'était facile, facile. » (Dubois 99).



Dans les deux cas, l'exaltation de l'amour des garçons s'appuie sur la pureté : en dépit de son statut social de jeune prostitué, Yves est présenté comme une figure angélique ; Simon et Vallier sont plongés dans la nature et la lecture, réunis comme le soleil et l'eau du lac. Cela a pour but de souligner une union spirituelle qui s'oppose aux idées reçues depuis l'Antiquité traitant l'amour des hommes comme une « bestialité perverse » (Foucault 285). En insistant sur le fait que cet amour est élevé au rang d'une force surnaturelle et absolue, les auteurs le rapprochent des idéals du rêve de la fusion exprimé dans le discours d'Aristophane dans *Le Banquet* de Platon selon lequel le vrai amour signifie se réunir et se fondre avec l'objet aimé : « Ensemble. Pas moi, pas lui, nous deux » dit Yves (Dubois 105) et Simon exprime cette réciprocité des sentiments de façon semblable : « Quand a t'a frappé, c'est comme si a m'avait frappé moé-même. » (Bouchard 105). Dans la cosmogonie personnelle de Jean Genet, référence incontournable sur le sujet de l'amour homosexuel, l'être aimé est une divinité à qui on devrait se sacrifier parce que, quand on aime, on est possédé (Genet 207) : Yves n'a jamais été « aussi croche de [sa] vie ... jamais aussi perdu » (Dubois 95) et Vallier se demande, enflammé : « L'amour peut-il être aussi puissant que cela ? » (Bouchard 113). Cet amour si puissant est « un soleil d'énergie » (Genet 204) et par lui on retrouve le véritable sens de la vie qui « se devrait signifier hors de [ce] monde » (Genet 100). Cependant, cela ne veut pas seulement dire que les amants désirent fuir le monde extérieur corrompu dans lequel cette union totale est impossible à réaliser. Comme nous l'avons déjà dit, l'espace éclaté de la ville s'oppose à l'espace intime dans *Being at home with Claude* et même lorsqu'il s'exprime devant l'inspecteur, les deux restent séparés, enfermés dans leurs monologues échangés comme dans un « dialogue de sourds » (Laliberté 14). Dans la mise en scène de Daniel Roussel au Théâtre de Quat'Sous en 1986, la porte du fond s'ouvre sur une colonne, le symbole gréco-phallique qui représente d'une manière concrète « l'aspiration d'Yves à un au-delà d'éternité, de pureté, de beauté » (Lazaridès 258). Dans *Les Feluettes* l'amour absolu de Simon et Vallier étouffe dans un univers où l'amour de ce monde est « malheureux, trompeur, mensonger » (Raynaud 3), les autochtones y sont bornés, brutaux, alcooliques, serviles, frustrés (comme Bilodeau ou le père de Simon) et les Français y soit trop fragiles (comme la comtesse) ou hypocrite (comme Lydie-Anne). C'est pourquoi les deux amants ne veulent pas exprimer leurs sentiments en utilisant le langage ordinaire de ce monde, lui préférant les paroles du drame romantique pour s'envoler vers d'autres rivages idéalisés, « des voiles gonflées par les vents certains et des proues aiguës comme le désir de la vie belle » (Bouchard 106).

Pour accéder au royaume de l'amour absolu, les amants doivent se purifier par l'acte de tuer et d'être tué, car en suivant la pensée romantique l'amour est possible uniquement comme désir de mort : autrement dit, en suivant la logique d'Éros on rejoint celle de Thanatos. En effet, le drame policier chez Dubois n'est qu'un jeu verbal qui cache le drame profond de la difficulté d'aimer, ainsi que la pièce dans la pièce chez Bouchard (107, 120) où Simon, Vallier et Bilodeau répètent chacun son tour un leitmotiv significatif : « Il faut tuer son amour afin qu'il revive sept fois plus ardent. Il faut que mon destin s'accomplisse. Il faut que des mains d'hommes me tuent. » Yves, quant à lui, a tué Claude au moment de l'extase de l'amour dans un acte rituel qui ressemble à un sacrifice plutôt qu'à un homicide banal dans lequel le sang, tout comme le feu chez Bouchard, signifie la purification finale et la réunion des âmes quittant les corps éphémères : « J'buvais son sang. J'm'en mettais partout. ... j'sais qu'en l'tuant, je me tuais moi avec. Pis c'est ça que je voulais. Mais en attendant ma vraie mort à moi. Lui, y vit en moi » (Dubois 109, 115).



On voit donc que dans les deux pièces s'établit le lien direct entre souffrance et jouissance, entre agonie et érotisme et que la mort devient une expression d'amour suprême. Certes, l'idée n'est pas neuve, elle repose sur « l'impossibilité de concilier amour et société ... d'intégrer le collectif à l'individuel » (Laliberté 18). Néanmoins, les stratégies du théâtre dans le théâtre parlent d'un goût évident pour le dédoublement, exprimé explicitement chez Bouchard, implicitement chez Dubois (l'interrogatoire se déroule dans le bureau du juge, qui figure comme spectateur invisible), et d'une manière ludique montrent que le spectateur / lecteur se trouve toujours devant un miroir trompeur dans lequel le théâtre se contemple en faisant croire que l'on contemple une part du monde qui nous concerne. En fait, vu sous cet angle, il en résulte plutôt une exhibition indirecte du désir illusoire de fixer à jamais l'instant privilégié de la vie qu'une représentation du monde.

Au banc des accusés

Il est évident, pourtant, que ces deux histoires s'inscrivent aussi dans un contexte historique et culturel reconnaissable : le personnage est contraint de tuer ce qui lui est vital de même que les Québécois rêvant d'un pays indépendant devaient tuer leur espoir. Mais outre cette analogie, du reste assez facile, l'expression homosexuelle masculine est étroitement liée, comme nous l'avons montré, au désir de s'envoler hors du monde pour atteindre la dignité de la personne et la grandeur spirituelle de l'homme. Cela souligne à quel point les rêves et les univers fictifs étaient importants pour les dramaturges des années 1980. C'est ainsi que la thématique homosexuelle, plus particulièrement dans les œuvres de Bouchard et de Dubois, qui correspond du reste non seulement au désir de se faire accepter dans la société comme quelqu'un de différent mais aussi comme quelqu'un de semblable à la fois, fait appel à une nouvelle esthétique théâtrale en réactualisant l'idéologie romantique. Cette tendance à la réflexion sur l'art théâtral, devenu marginal à la recherche d'une redéfinition de sa fonction, se rapproche de ce besoin qui pousse l'auteur homosexuel, donc marginal lui aussi, à détacher de soi, pour ainsi dire, ses gestes libérant cette altérité en soi. Bien sûr, une fois libérés, ces gestes se heurtent à de multiples obstacles érigés par la société, elle-même en pleine mutation. Nos sommes d'avis que la démarche suivie par Bouchard et Dubois a répondu à une nécessité qui devait engager une restructuration cognitive ayant pour but la mise en évidence de ce qu'était devenue la société québécoise. Autrement dit, une fois que la grande cause nationale a cessé de préoccuper les esprits, on a pu tourner le regard vers la réalité sociale. Et selon Bouchard et Dubois, elle révèle une société hypocrite, une mentalité fermée pleine de préjugés.

Dans la mise en scène d'André Brassard en 1987, Mgr Bilodeau est assis dans le public en tant que spectateur de la pièce dans la pièce (*Les Feluettes*), ce qui, comme l'explique dans sa critique Isabelle Raynauld, « devient dérangeant » parce que celui qui a sauvé Simon et laissé mourir Vallier dans l'incendie « est à la fois celui qu'on regarde et celui qui réagit avec nous ... alors qu'une telle mise en place aurait pu donner aux spectateurs le sentiment d'être eux-mêmes en procès » (Raynauld 2). Non seulement cette situation est dérangeante, mais comme la pièce entière, elle a profondément touché le public et la critique de l'époque, car elle a été vécue comme « une occasion de mieux comprendre qui [les Québécois sont] et vers quoi [ils]



tendent » (Lévesque 7). La religion, le couple et la famille sont les piliers de la société que Bouchard a ouvertement mis en cause en continuant, en quelque sorte, de sonder la scène familiale, le terrain que Michel Tremblay avait ouvert depuis *les Belles-Sœurs* (1968). Plus rien, semble-t-il, ne tient debout : le rôle du père, tellement affaiblit chez Tremblay, est presque totalement effacé ; quant à la mère, traditionnellement associée à la France (mère patrie) et à l'Église (sainte mère), elle est présentée comme trop fragile et folle (la comtesse) ou hypocrite (Bilodeau devenu évêque) et le modèle sexuel dominant suggère à son tour « une métaphore du modèle socio-démographique des Québécois francophones, qui sont en train de se faire hara-kiri en renonçant à se reproduire » (Lévesque 10).

La pièce de Dubois présente une analogie encore plus perceptible avec la situation du Québec de l'époque en fournissant des références exactes (tout se passe pendant l'Exposition universelle à Montréal en juillet 1967, allusion à l'anniversaire de la Confédération canadienne), bien que, sur un autre plan de l'analyse, avec le recul du temps, le thème de la prostitution masculine soit devenu plus subversif et ait donné une autre image de cette société enivrée de sentiments nationalistes. Il s'agit, pourtant, d'une intention délibérée de l'auteur qui a choisi une approche hyperréaliste pour dire les choses : alors, à la manière des peintres hyperréalistes, il recherche une neutralité n'ayant pour but de dénoncer quoi que ce soit. Ainsi Yves se déclare-t-il ouvertement victime d'une société hypocrite (le juge est absent pendant l'interrogatoire qui se passe dans son bureau dont Yves possède les clefs, ce qui suggère que le juge et le jeune prostitué se connaissent) : « Pis j'me suis mis à m'dire que c'était la faute des aut'. » (Dubois 113). De cette manière, Dubois réussit à souligner un contraste radical entre la beauté (du corps, des sentiments) et la « marde » (la société en tant que cadre) : de même, il existe chez Bouchard, comme nous l'avons vu, cette différence bien nette entre le beau et le laid, ce qui illustre d'autant plus nettement l'expression de la dichotomie romantique.

Pour illusoire et poétiques/pathétiques qu'elles soient, ces aspirations de l'âme montraient qu'il y avait encore une possibilité d'évasion tandis que dans la pièce *Faire des enfants* de Éric Noël, jouée en 2011, il n'existe plus aucune sortie de secours : « de la bière, du speed, du sexe, de l'amour. // Tout ça. // Au même niveau. // Comme la même chose. » (Noël 17). Apparemment tout se déroule dans le même contexte, Philippe est comme Yves un jeune prostitué affamé, sauf qu'il ne ressent plus rien et ne s'intéresse à rien en dehors de sa sexualité vorace et de ses excès autodestructeurs. Le rythme des paroles est devenu saccadé, les dialogues sont courts et hachés, les images qui se succèdent ne servent qu'à illustrer une sexualité perverse et une famille complètement disloquée. Le symbole dominant, celui de la merde, est physiquement présent sur la scène et associé à l'amour : « L'amour, // Philadelphie, // pour moi, c'est juste ça : // de la merde. (Noël 51). Et quand Philadelphie dit « c'est assez, //, c'est trop, // c'est dégueulasse, // t'es dégueulasse » (Noël 43), on a l'impression que l'auteur a jeté sur les planches tout ce bagage que la dramaturgie québécoise transporte depuis les années 1980, pour en finir avec la famille, le couple, l'amour. La scène cruciale, celle où le père raconte dans les détails à sa femme et sa fille comment Philippe est mort en abusant de la drogue et du sexe, est la plus violente parce qu'elle touche le fond de l'abîme d'un être dépourvu de toute dignité ainsi que de la société à laquelle cette pièce s'adresse, et qui paraît tout aussi désorientée que Philippe et irrécupérable comme le père.



Bibliographie

- Bouchard, Michel Marc. *Les Feluettes ou La Répétition d'un drame romantique*. Montréal : Leméac, 1988. Presse.
- Comte-Sponville, André. *Dictionnaire philosophique*. Paris : P.U.F., 2001. Presse.
- Dubois, René-Daniel. *Being at home with Claude*. Montréal : Leméac, 1986. Presse.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité III. Le souci de soi*. Paris : Gallimard, 1984. Presse.
- Genet, Jean. *Journal du voleur*. Paris : Gallimard, 1949. Presse.
- Godin, Jean Cléo et Lafon, Dominique. *Dramaturgie québécoise des années quatre-vingt*. Montréal : Leméac, 1999. Presse.
- Hébert, Chantal et Perelli-Contos, Irène. « Une mutation en cours. » *Théâtre/Public* 117 (1994) : 64–73. Presse.
- Hubier, Sébastien. *Littératures intimes. Les expressions du moi de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris : Armand Colin, 2003. Presse.
- Lazaridès, Alexandre. « To bed or not to bed. » *Jeu : revue de théâtre* 40 (1986) : 255–260. Presse.
- Lévesque, Solange. « A propos des *Feluettes* : questions et hypothèses. » *Jeu : revue de théâtre* 49 (1988) : 174–179. Presse.
- Loiselle, André. « Le cadavre à l'intersection du théâtre et du cinéma dans *Lilies* et *Being at home with Claude*. » *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales* 39 (2001) : 75–93. Presse.
- Noël, Éric. *Faire des enfants*. Montréal : Leméac, 2011.
- Popovic, Diane, « *Being at home with Claude* ». *Jeu : revue de théâtre* 40 (1986) : 249–255. Presse.
- Raynald, Isabelle. « *Les Feluettes* : aimer / tuer », *Jeu : revue de théâtre* 49 (1988) : 168–173. Presse.
- Toure, Habiba. « Le crime passionnel: étude du processus de passage à l'acte et de sa répression » (thèse de doctorat). Paris: Université de Paris VIII. UFR Droit et Science politique, 2007. Presse.

